



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Pensar el pasado en imágenes: sobre la circulación de exposiciones de artes visuales en espacios de memoria de Latinoamérica

Clarisa López Galarza

Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 6, N.º 2, octubre 2020

ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>

FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

## Pensar el pasado en imágenes: sobre la circulación de exposiciones de artes visuales en espacios de memoria de Latinoamérica

**Clarisa López Galarza**

---

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata | Argentina

### Resumen

En este escrito nos dedicaremos a analizar la construcción de un territorio de circulación de conceptos, imágenes, artistas y modos de exponer en un campo que articula la memoria del pasado reciente y las artes visuales. En los últimos años, han surgido múltiples iniciativas en Latinoamérica dedicados a la memoria de hechos de este período. En ellos, podemos encontrarnos con exposiciones que han atravesado las fronteras nacionales y se han desplegado en múltiples espacios institucionales de la región, inscribiéndose al interior de procesos específicos y situados, a la vez que haciendo posible el diálogo entre las experiencias regionales. Tomando como punto de partida una concepción narrativa de las exhibiciones nos interesará ofrecer algunas primeras reflexiones sobre el trazado de un mapa regional de imágenes y discursos que colaboren en la construcción de una perspectiva situada de los procesos de memorialización de nuestro continente.

### Palabras clave

Estudios curatoriales, arte y memoria, exposiciones de arte, arte contemporáneo, pasado reciente.

En los últimos años, han surgido en Latinoamérica una multiplicidad de acciones, políticas y espacios dedicados a la memoria del pasado reciente, a partir de iniciativas estatales referidas a estas problemáticas. Ya sea desde la reinscripción de sitios ya existentes o de la construcción de nuevos edificios destinados para tal fin, los gobiernos democráticos de la región han creado instituciones vinculadas a este campo. En ellas es frecuente encontrar dentro de sus programaciones actividades ligadas a prácticas artísticas contemporáneas. Es así que podemos vislumbrar, en estas instituciones, una proliferación de exposiciones de artes visuales que tematizan este núcleo de problemas: algunas de ellas atraviesan las fronteras nacionales y, a través del formato de exposición itinerante, han formado parte de las agendas expositivas de espacios dedicados a los mismos fines a lo largo de la región. En este escrito, nos interesaremos en ofrecer algunas claves de lectura en relación a la circulación de estas exposiciones de artes visuales itinerantes en nuestro territorio. Con esta intención, trabajaremos, a modo de disparador, con la itinerancia de la exposición *Ausencias* del fotógrafo argentino Gustavo Germani, como experiencia que habilita a pensar en el trazado de un mapa regional de imágenes y discursos referidos a la memoria. Mencionaremos brevemente aquí su paso por el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina) y por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Santiago (Chile), para trazar algunas líneas de trabajo para pensar en la construcción de un territorio regional de la memoria.

Desde las últimas décadas del siglo XX -principalmente desde la década de los ochentas en adelante-, hemos visto una proliferación de memoriales, marcas y otras estrategias espaciales de prácticas de memoria, en un movimiento que fuera denominado como museificación de espacios y prácticas (Huyssen, 2000). Este fenómeno, de alcance internacional, ha sido abordado, entre otros ejes, a partir de la instalación de monumentos, placas y recordatorios, el resguardo de sitios de memoria y la aparición de instituciones dedicadas a la reflexión sobre el pasado reciente como algunas de las instancias a partir de las cuales se articulan los relatos oficiales sobre el pasado. En la puesta en práctica de estas iniciativas que espacializan el ejercicio del recuerdo, nos encontramos con la presentación de relatos de la memoria que, en un gesto de lectura desde el presente, se refieren a un pasado, a la vez que se refieren a un futuro (Schindel, 2009) y enlazan relatos públicos y privados. La profusión de literatura académica en la materia, así como también los encendidos intercambios en torno a qué hacer con los sitios delinean el campo de la memoria como un territorio de debates y conflictos.

En estas tensiones sobre *las formas* de la memoria, los espacios, los restos

materiales, las imágenes, ocupan un papel central como aquellos dispositivos que proponen, problematizan y transmiten el recuerdo. En otras palabras, la indagación sobre cómo hacer transmisible lo acontecido a partir de los restos nos devuelve a indagar sobre las operaciones espaciales de construcción de sentidos. En ellas, la narración a través de objetos, textos y procesos ocupa un papel fundamental. Así, los relatos referidos a la memoria del pasado reciente que albergan estas instituciones instalan la pregunta no sólo por qué hechos y procesos del pasado relatar, si no también por los modos específicos en los que se pondrá en público estas narraciones, y también, por los conflictos asociados a estos posicionamientos.

La inclusión de exposiciones de artes visuales en espacios de memoria cobra, entonces, una especial relevancia. Ellas pueden ser comprendidas como campos de escritura o de edición que organizan elementos existentes, generando discursos mediadores entre las propuestas institucionales y las prácticas artísticas a las que convocan y sobre las que ofrecen una lectura posible. En sincronía con el *boom memorialístico* de la década de los ochentas, la popularización del formato de exposición temporaria generó transformaciones al interior del campo de estudio de las artes visuales. La curaduría se ha constituido, en las últimas décadas, como un acercamiento que guarda puntos comunes a la vez que divergentes con otras discursividades referidas a las prácticas artísticas. Los dispositivos curatoriales, que elaboran y ponen en público relatos sobre las artes, han introducido modificaciones en los modos habituales de relacionarnos con ellas: se conforman como experiencias transdisciplinarias que ofrecen lecturas situadas desde un tiempo y un espacio específicos. Si bien podemos pensar su proximidad a las discursividades propias de la historia y la historiografía de las artes, ellas configuran un campo de acción específico, que vuelve posible la reinscripción de imágenes y discursos en nuevos contextos de circulación y consumo. A partir de lo planteado por Wechsler (2014), las prácticas curatoriales pueden ser definidas como laboratorios para pensar con imágenes, que, si bien pueden estar conformadas por elementos históricos, ofrecen una lectura desde el propio momento histórico. Sus apuestas exploran dimensiones de la vida contemporánea, en las que anidan procesos pretéritos: ofrecen una lectura específica del vínculo entre las experiencias pasadas y las presentes, echando luz, a la manera benjaminiana, sobre nuestro propio tiempo. En este sentido, las exposiciones, como documentos de este tiempo, establecen diálogos e intercambios con otros relatos que tematizan lo acontecido durante los gobiernos dictatoriales; entre ellos, con otros ejercicios de memoria desplegados en espacios públicos, que jalonan la historia desde la recuperación de la democracia hasta la actualidad.

Abordadas como dispositivos que espacializan un relato, ellas proponen vínculos

específicos entre las experiencias pasadas y las presentes. Constituyen escenarios privilegiados en los que se entrecruzan políticas de visibilidad y debates éticos y estéticos transversales a la construcción de sus agendas (Suárez Guerrini y Gustavino, 2015:136). Por lo aquí señalado, las exposiciones en espacios de memoria se delimitan a la manera de un territorio prolífico para la construcción de significados e interpretaciones, referidas tanto a los procesos artísticos como históricos, que mantienen puntos de conexión con la historia de las artes y de la memoria sobre el pasado reciente. Construyen, a través de su puesta en escena, sentidos situados en circunstancias específicas, como desarrollaremos más adelante. Como dispositivos que espacializan un relato, ellas proponen vínculos específicos entre las experiencias pasadas y las presentes.

En esta línea, podemos acceder su estudio como demostraciones públicas o tomas de posición (Battiti, 2013:185), que mediante estrategias de montaje y yuxtaposición, vuelven visible una manera específica de “concebir y manifestar el mundo” (Guasch, 1997:15). En otras palabras, las exhibiciones en espacios de memoria pueden comprenderse como un lugar de relevancia para analizar las políticas institucionales en torno al vínculo entre las memorias y las imágenes; como señala Battiti:

No caben dudas de que quienes trazan las políticas institucionales de estos espacios consideran, a pesar de las sospechas que se han cernido sobre él, que el arte se ha constituido en una vertiente más del trabajo sobre la memoria social y que sus producciones pueden operar como herramientas valiosas para la puesta en crisis de la memoria *hábito*, esa memoria rutinaria y sin reflexión que se ubica opuesta por el vértice a las memorias narrativas e inmersas en afectos y emociones, lo que las hace intersubjetivas y con vigencia en el presente (Battiti, 2013:183).

En este pequeño fragmento vislumbramos, entonces, la potencia de la práctica curatorial en tanto dispositivo que construye significados e interpretaciones referidas a las artes y a los procesos históricos (Ferguson, 1996:2). Pero también esta potencia refiere a su fuerza performativa, que hace posible la elaboración y puesta en público de relatos de memoria en torno al pasado reciente.

Historia(s) en las exposiciones de artes visuales: sobre la construcción de relatos sobre el pasado en prácticas curatoriales.

Siguiendo a Marcelo Pacheco (2001), el trabajo curatorial se asienta sobre textos ya existentes, conectando componentes materiales, espaciales y discursivos provenientes de disciplinas múltiples. En este diálogo con aquello que las antecede, las exposiciones se montan sobre palimpsestos y tachaduras, relacionando elementos

-que desde otros campos disciplinares podrían considerarse alejados- en un relato que se despliega en un espacio que es a la vez físico, social y simbólico. Este autor plantea a la práctica curatorial como un campo escritural que trabaja sobre los agujeros, propone umbrales y teje pliegues y repliegues en una trama incesante. Del mismo modo que la memoria no fija objetos a significados permanentes, la curaduría se desliza en la incertidumbre de abrir campos de relaciones posibles. Como señala Mieke Bal (1996), en toda exposición algo es expuesto mediante un gesto que se repite, a la vez que se multiplica por sobre textos ya existentes. El acto de exponer, como acto discursivo, es asimismo una demostración pública, una puesta en común de estos vínculos.

Tanto en el campo de estudio de la memoria como en la curaduría, la pregunta sobre cómo construir relatos a partir de objetos, marcas, procesos o espacios ocupa un papel central. En ambos, el posicionamiento aflora desde una mirada situada en un presente específico. Como mencionábamos, las exposiciones de artes visuales cobran forma a partir del ordenamiento de objetos, procesos o textos ya existentes; sin embargo, su articulación corresponde a un aquí y ahora específicos (Wechsler, 2014). Lejos de proponer un sentido unívoco sobre los elementos que las componen, las exhibiciones ofrecen un relato posible, una constelación de significados construida a partir de estrategias de montaje y yuxtaposición que presenta visiones posibles, en proceso, provisionales.

En esta línea, las prácticas curatoriales -dedicadas los temas que aquí nos ocupan- pueden ubicarse dentro de los procesos de *memorialización*, que se distinguen del ejercicio de la memoria comprendido como la facultad física de recordar: la memorialización implica un impulso activo y una voluntad de incidencia política (Schindel, 2009:66-67). De acuerdo con esta autora, integra lo que Hannah Arendt denomina el "ámbito de la acción", es decir, "iniciativas que ponen algo en movimiento en la esfera pública y cuyos efectos, impredecibles e irreversibles, crean las condiciones para la historia futura" (Schindel, 2009:67).

En el caso de las exposiciones en instituciones de memoria de la región, su especificidad se despliega no sólo en la posibilidad de vincular elementos en el espacio, sino también por su potencialidad para vincular geografías distantes, abriendo la posibilidad de construcción de una lectura regional de procesos compartidos. Si, como mencionamos antes, las prácticas curatoriales pueden concebirse como reinscripciones de imágenes y procesos en nuevos contextos de sentido, su itinerancia -atravesando las fronteras nacionales y ocupando diversos espacios dedicados a la materia- hace posible la construcción de un circuito de intercambios transnacionales de estas experiencias. A partir de una propuesta que

administra sentidos sobre los procesos históricos pero que, a su vez, guarda una especificidad ligada a la reinscripción en nuevas situaciones particulares, las exposiciones itinerantes abren la posibilidad a una lectura regional a la vez que situada de estos procesos. Volviendo a Pacheco, recuperaremos su visión de las prácticas curatoriales como un terreno de experiencias múltiples y transdisciplinarias, abriéndose como un campo de trabajo “entre” (*in between*), articulando aportes de múltiples orígenes.

En este sentido, nuestro énfasis no estará en abordar estas exposiciones en su apego histórico, si no como elementos en los que resuenan imágenes del pasado; es decir, en tanto dispositivos que hacen posible la memoria, los relatos y la imaginación de este tiempo presente.

### **Ausencias: algunas notas para pensar su puesta en público y su itinerancia por espacios de memoria de la región**

En este recorrido, nos detendremos muy brevemente en algunas consideraciones referidas a la serie fotográfica *Ausencias*, del fotógrafo argentino Gustavo Germano, desarrollada en el período 2006/2007 y expuesta por primera vez en Barcelona (Cataluña, España). Su propuesta parte de la búsqueda y recuperación de imágenes de álbumes familiares. A través de estas imágenes fotográficas, recupera la especificidad de catorce casos, en su mayoría provenientes de su provincia natal, Entre Ríos, de víctimas de la violencia estatal ejercida en Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983). Aunque un análisis en profundidad escapa a los objetivos de este escrito, referiremos a una operación de montaje que se revela de gran valor para su exhibición, ya que se trata de una estrategia espacial que estructurará el recorrido en el espacio y el contacto con sus visitantes.

A partir de una estrategia de yuxtaposición, Germano presenta dos tiempos: uno pasado y otro presente. Entre este montaje de tiempos distantes, se trama un diálogo presencia-ausencia. Al lado de una fotografía proveniente de tiempos pasados, se ubica su reposición en el presente: en ella las ausencias de aquellos que ya no están se vuelve imagen. A partir de la recuperación de una fotografía del álbum familiar, Germano recrea la escena con los protagonistas de la foto, invitándoles a visitar el gesto del pasado, en el mismo lugar en el que la primera fotografía fue tomada. La misma consigna se repite para todos los casos seleccionados. El indicio de la pérdida es visible, también, en el gesto de quien pone el cuerpo para ser fotografiado; su disposición corporal disiente de la fotografía a la que refiere y, en algunas de ellas, su mirada interpela a quien las observa<sup>1</sup>. La operación de Germano, entonces, se

sitúa entre la arqueología de archivo -la reinscripción de una fotografía privada de lo íntimo, lo pequeño, lo cotidiano, en una instancia pública como lo es una exposición de artes visuales- y la producción de nuevas imágenes que citan y reflexionan sobre los sentidos de aquellas que funcionan como sus referentes.

Como señala Rubén Chababo (2009), las fotografías son territorios eficaces para la melancolía futura. En ellas, se signa el deseo imposible y desmesurado por atrapar aquello que sabemos que se escurrirá con el paso del tiempo. A pesar de ser producidas por un efecto mecánico, “el incipiente germen de la melancolía nace en el instante inmediatamente posterior a haber revelado las fotos e irá acrecentándose con el paso del tiempo: cuanto más alejado estemos de ese paisaje, de la juventud de esos rostros, de la intensidad de esas miradas, de la candidez de esa escena, más poderoso se volverá el poder melancólico y más despiadada será esa sensación con nuestra alma”.

El diálogo entre la presencia y la ausencia cobra, en las fotografías tomadas por Germano, una dinámica en la que el vacío se vuelve imagen. El montaje entre ambas imágenes vuelve la atención sobre lo que falta, lo que fue arrebatado. La yuxtaposición de ambos tiempos, como señala Chababo, vuelve la imagen del presente en una ruina de lo que fue, la condensación de la historia de un derrumbe. Germano trabaja con la oquedad, con los huecos en la imagen, los agujeros en la trama generados a partir de la violencia institucional.

En esta línea, Nelly Richard nos advierte sobre la importancia de la fotografía en la actualización del recuerdo por los y las desaparecidos/as: las fotos carnet de hombres y mujeres desaparecidos/as, colocadas en el pecho de los/as familiares, o sostenidas en el aire como pancartas han sido elementos que conforman los principales rituales iconográficos de la memoria de las violaciones de los derechos humanos bajo dictadura (Richard, 2014: 143). Esas imágenes -que también problematizan su origen, es decir, el mismo Estado que luego ejercería la violencia sobre los cuerpos- signan, según Richard, el aura melancólica de los duelos inacabados, en un gesto inaugural que construye la centralidad del retrato fotográfico como uno de los recursos visuales centrales de las luchas por el recuerdo. Este será, de acuerdo con la autora, reactualizado en conflictos actuales, revisitado para dar cuenta de nuevas lecturas y acciones que trascienden las movilizaciones populares, configurando una “narración del pasado que debe permanecer inconclusa para que dicha memoria renueve sus fuerzas de invocación y convocación públicas desde saltos y fracciones de relato que llamarán a nuevos ensamblajes críticos (2014:141). Como señala Ludmila Da Silva Catela, “las imágenes no pueden ser concebidas fuera de sus circunstancias de producción y circulación, pero fundamentalmente no pueden ser

pensadas fuera de sus actos de recepción” (2009, 347). En este montaje, la segunda fotografía, montada al lado de su referente, resignifica su circulación y sentido original; mientras que la presencia de esta última genera, sobre la segunda, un sentido perturbador, que remite a lo inconcluso, a los efectos de la falta en los/las que buscan a sus desaparecidos/as.

La serie de Germano, entonces, se alinea con una apuesta de sentido a la que aludimos anteriormente: su conjugación en tiempo presente, a partir de la que podría “alcanzar una reactivación transformadora del recuerdo que lo habilite para nuevas aventuras intersubjetivas en la comunidad social” (Richard, 2014:141). Es aquí, entonces, donde se vislumbra la potencia de esta serie expuesta en espacios de memoria: *Ausencias* puede ser abordada como una reinscripción en un aquí y ahora, que es específico de cada una de sus itinerancias. Sus preguntas y propuestas entran de diálogo con imágenes y sucesos propios del espacio y el momento de la reposición.

La serie de fotografías que aquí nos ocupa fue expuesta por primera vez en Barcelona el mismo año en que su proceso productivo fue finalizado. Luego, las imágenes habitaron multiplicidad de espacios, algunos de ellos dedicados a la memoria y reflexión sobre el pasado reciente, aunque su circulación trasciende esta especificidad: se ha instalado en universidades, bibliotecas, centros cívicos, festivales, ferias y espacios dedicados a la circulación de prácticas de artes visuales. Su recorrido señala por lo menos quince países y varias decenas de sitios, en su mayoría, de Iberoamérica. Esta recurrencia nos resulta especialmente interesante para pensar en un posible mapa de espacios y territorios a partir de los cuales pensar en un circuito de imágenes, discursos y acciones referidos a la memoria a nivel regional.

Antes de detenernos en dos itinerancias en particular -su exposición en el Centro Cultural Haroldo Conti (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina) y en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago, Chile)- quisiéramos hacer mención a una operación más desplegada para su puesta en público en tanto exhibición. Las imágenes se exponen en reproducciones fotográficas que las vuelven equivalentes en términos de escala y materialidad, reforzando la operación de montaje que señala su vínculo, la condición disímil entre ambos tiempos a los que ellas refieren. Esta operación se multiplica en relación a la totalidad de la serie: los catorce casos en los que *Ausencias* se detiene son fotografías de igual tamaño, producidas en el mismo soporte material, que tiende lazos entre ellas y las posiciona al interior de un relato común. Condensaremos a continuación algunas notas para abordar dos itinerancias de esta serie de imágenes, que nos permitan acercarnos a sus especificidades; deteniéndonos específicamente en cómo se inscriben al interior de la programación



de las instituciones referidas.

## **Sobre la recuperación de espacios: *Ausencias* en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti**

*Ausencias* fue expuesta en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (CCMHC) entre los meses de septiembre y noviembre de 2010. Este espacio expositivo está ubicado en el predio que anteriormente fuera la Escuela de Mecánica Superior de la Armada (ESMA), en el que funcionó un centro clandestino de detención activo durante la última dictadura militar argentina. Se transformaría, luego de la vuelta a la democracia, en uno de los espacios con mayor peso simbólico, entre otras cosas, debido a la circulación de su imagen en medios de comunicación masivos (Feld, poner año y pag). Por esta razón, el proceso de reformulación de los usos y funciones del predio será uno de los ejes vertebradores del papel de los sitios de memoria para la elaboración de relatos sobre la memoria en nuestro país. En esta línea, señalaremos que los vínculos entre prácticas artísticas y memorias ha sido uno de los ejes más prolíficos en las discusiones, eventos y publicaciones vinculadas al proceso<sup>2</sup>. En donde funcionara la escuela militar, hoy conviven instituciones gestionadas por organizaciones de la sociedad civil, con otras de índole estatal. Entre estos últimos, nos encontramos con el CCMHC, que fue creado en el año 2008 con la intención de albergar actividades culturales y artísticas.

Desde 2010, se han realizado en este último exposiciones temporales de artes visuales, para las que se han destinado varias salas del edificio. Su arquitectura, que mantiene la estructura previa con adecuaciones a sus nuevos fines, aloja espacios exhibitivos intercomunicados entre sí. Algunos de ellos tienen una fuerte presencia de aberturas por las que ingresa luz natural, techos de gran altura y vistas panorámicas a otros espacios del Centro. Señalaremos, entonces, que se trata de un continente arquitectónico que contiene relatos, en su especificidad histórica y material, que se intersectan con los discursos curatoriales que alberga (O'Doherty, 1978: 65). En otras palabras, se trata de un caso que disputa las configuraciones canónicas de los espacios expositivos, atravesados por la noción de *cubo blanco*: una estructura edilicia que posibilitaría a sus visitantes el contacto con las prácticas artísticas sin ninguna distracción (Tejeda Martín, 2017:193). Por el contrario, podríamos decir que su arquitectura agrega sentidos específicos a las prácticas artísticas que aloja, reinscribiéndolas, al decir de Wechsler, en un aquí y ahora específicos.

*Ausencias*, condensa un gesto inaugural: junto con la exhibición *Mutaciones*,

devienen las primeras prácticas expositivas en en CCMHC. *Mutaciones*, que se abrió al público durante el mismo período que la serie de Germano y ocupó la sala central del edificio, fue una exposición colectiva cuya propuesta contempla su actualización y transformación en el tiempo, a partir del diálogo entre objetos, textos y acciones propuestas por los y las artistas y teóricos/as convocados/as para la ocasión<sup>3</sup>. Esta convivencia, producto del trabajo conjunto de las Áreas de Fotografía y de Artes Visuales de la institución, hace posible un contrapunto crítico entre ambas. Mientras *Ausencias* remite específicamente a procesos históricos ligados a la sistematicidad del accionar de un Estado desaparecedor, *Mutaciones* hace posible una ocupación paulatina del espacio por imágenes, textos y acciones artísticas. Su despliegue no tematiza hechos específicos del pasado, pero su configuración cambiante admite una lectura vinculada a los procesos de construcción de discursos de memoria, en tanto capas de sentidos que se superponen y dialogan entre sí.

Por otro lado, la programación de artes visuales se completa con la proyección de un montaje audiovisual, realizado a partir de ensayos fotográficos sobre la memoria y el pasado reciente, en una pequeña sala lindante con la Fotogalería en la que se despliegan las imágenes de Germano. Este relato audiovisual enlaza prácticas con una fuerte impronta biográfica sobre la temática: *Fotos tuyas* (2006), de Inés Ulanovsky, *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), de Lucila Quieto, *Huellas de desapariciones* (2000-2006), de Helen Zout y *La ausencia* (2001/2), de Santiago Porter.

La programación inaugural de artes visuales del CCMHC podría ser comprendida, en tanto, como un gesto que vincula el espacio, los sucesos históricos y las prácticas artísticas. Esta coincidencia entre ambas exposiciones nos acerca, entonces, a una toma de posición y de ocupación del espacio físico y simbólico en el que se instala la institución, así como también a las formas de articulación entre arte y memoria que cobrarán forma en el espacio. En esta coexistencia de propuestas exhibitivas, se delinea una estrategia de programación institucional. Su agenda se compone por exposiciones simultáneas, que abordan desde perspectivas múltiples los vínculos entre sujetos y temporalidades; en este sentido, la combinación de experiencias expositivas que tematizan sucesos históricos referidos al período dictatorial con otras propuestas experimentales y colectivas de lecturas oblicuas y multidireccionales permite un abordaje prismático de las prácticas de construcción de relatos sobre el pasado reciente.

## Lecturas locales y regionales: Ausencias en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Por su parte, *Ausencias* ocupó una sala Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDDHH) de Santiago de Chile entre el agosto y diciembre de 2012. Esta institución fue inaugurada en el año 2010, y se constituye como uno de los proyectos estatales de mayor relevancia referidos a este nudo problemático en el país. Su creación ha ocupado un papel fundamental a la hora de dar cuenta de los posicionamientos del Estado nacional en torno al pasado reciente. Su construcción -y la elaboración de los relatos que contendría- ha generado grandes debates, en relación al presente histórico en el que se enuncian (Caballero Vázquez, 2016:513): se trata de un edificio de gran tamaño, de nueva planta y diseñado específicamente para estos fines, a partir de un concurso público de propuestas. En él, se conservan extensas colecciones de documentos recolectados por organizaciones de Derechos Humanos de Chile y del mundo, asociaciones de familiares y de víctimas, documentos administrativos estatales y colecciones personales de objetos y fotografías. Además, ofrece un recorrido por una muestra permanente, que relata los sucesos acontecidos desde el 11 de septiembre de 1973 hasta el inicio de la transición democrática, en una narración cronológica que articula objetos, textos, documentos y recreaciones.

Aquí, *Ausencias* fue expuesta entre el 28 de agosto y el 26 de diciembre de 2012, en la Galería de la Memoria, un espacio dedicado a exhibiciones de artes visuales, que conecta la estación de metro Quinta Normal con el Museo. Esta estación, además del acceso al Museo, se sitúa en uno de los ingresos al parque homónimo -en cuyo predio se encuentra, asimismo, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile-. Por su ubicación, esta sala oficia como uno de los ingresos al edificio, a la vez que supone un recorrido con doble dirección, es decir, desde el metro hacia el museo y en su dirección opuesta.

Por otro lado, es importante tener en cuenta su inscripción en la programación de la institución. Su inauguración coincide con la realización de la primera edición de *Diálogos trasandinos*, un encuentro dedicado al intercambio sobre los procesos de posdictadura en Argentina y Chile, en el que se indagó sobre los vínculos entre cultura, política, justicia y memoria, en el que se enlazaron experiencias del museo chileno junto con los aportes del Museo de la Memoria y el Parque de la Memoria (respectivamente, Rosario y Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina)<sup>4</sup>. Dentro de sus actividades se incluyeron paneles de discusión con referentes de ambas naciones, dos exposiciones de artes visuales y un ciclo de cine documental argentino. En el marco del evento de intercambio y reflexión, la inclusión de prácticas artísticas dentro de la programación refuerza su presencia en tanto productoras de relatos en

torno al pasado reciente.

En esta ocasión, la serie se presentó junto a *Distancias*, un conjunto de fotografías de Germano, que retoma el mismo procedimiento de producción que *Ausencias*. En ellas se tematiza especialmente el exilio de republicanos/as españoles que abandonaron la península en 1939. De este modo, se amplía el territorio desde el que se construye la propuesta -a través de múltiples lazos entre España y países latinoamericanos que alojaron a exiliados/as-, a la vez que se amplía la brecha de tiempo transcurrida entre una foto y su reposición. Cabe destacar que entre los retratados se encuentra José Balmes, un pintor de origen español que vivió su infancia en el exilio chileno y que luego debería partir en su segundo exilio, a partir del golpe pinochetista. En territorio francés, cumpliría un papel de importancia en el desarrollo del Museo de la Resistencia Salvador Allende, una iniciativa que colaboraría a sostener la resistencia chilena y la denuncia internacional del terrorismo de Estado. Sostendremos, entonces, que la conjunción de *Ausencias* y *Distancias* dentro de una misma propuesta expositiva plantea otros abordajes a nuestro recorrido. Como señala Germano,

La desaparición forzada de personas y el destierro son crímenes que trascienden el propio instante en que fueron cometidos para convertirse en algo permanente. Su carácter se mantiene, en el primer caso mientras dure la desaparición que impide el duelo; en el segundo, mientras continúe el exilio” (Germano, catálogo de exhibición, 2012).

Destacaremos dos sentidos de esta operación: por un lado, la itinerancia de *Ausencias* en esta institución refuerza su lectura regional, en tanto da cuenta de una dinámica con elementos comunes a los países del Cono Sur. La desaparición y el destierro se delinearán, aquí, como dos métodos comunes a los procesos dictatoriales de los mencionados territorios, atravesados por la coordinación del Plan Cóndor. En segundo lugar, esta experiencia expositiva vuelve posible la recuperación de vínculos entre geografías distantes, a través de referentes claves para la construcción de relatos históricos compartidos, como es el caso de Balmes, que enlaza experiencias de diásporas acontecidas a lo largo del siglo XX. Aquí se construye una red de sujetos, hechos y procesos, en los que se resalta su diálogo con la propia historia nacional chilena.

Por último, nos detendremos brevemente en la exposición que acompañó a *Ausencias* + *Distancias* en la programación de *Diálogos trasandinos: La Consulta del Doctor Allende*, de los artistas Arturo Duclós (Chile) y Marcelo Brodsky (Argentina), que rearticula la figura del ex presidente chileno, enfatizando su formación y recorrido en la práctica médica<sup>5</sup>. Dentro de su propuesta, esta exposición trabajó con el vínculo

entre ambos países, a partir de una instalación producida por Duclós y Brodsky, en la que se recuperan los nombres de 89 chilenos/as muertos/as o desaparecidos/as a manos de la dictadura argentina.

La articulación de las actividades hasta aquí referida nos permite aproximarnos a una lectura que enfatiza la inscripción regional de *Ausencias*. A partir de su vinculación con procesos históricos compartidos en los países del Cono Sur, y de los lazos que permiten extender sus alcances más allá de este territorio para alcanzar experiencias en otros continentes, su puesta en público en el MMDDHH hace hincapié en su relevancia en tanto imágenes que signan el devenir histórico de las últimas décadas y vuelve posible el trazado de un mapa regional de circulación de imágenes, artistas y discursos.

## Consideraciones finales

A lo largo de este escrito, hemos realizado una aproximación a dos experiencias de itinerancia de la exposición *Ausencias* de Gustavo Germano, con la intención de aventurar algunas líneas en relación a la construcción de un territorio de imágenes, conceptos y formas de exponer compartidas en una escala regional. A través de imágenes fotográficas que activan un vínculo entre el documento, su reconstrucción y la puesta en público, la serie de Germano ha transitado por múltiples instituciones, atravesando las fronteras nacionales. Como dijimos, las prácticas expositivas pueden entenderse como experiencias que se inscriben al interior de un aquí y ahora específicos (Wechsler, 2014), su despliegue en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos ha cobrado particularidades que habilitan un acercamiento a procesos específicos y situados. Asimismo, su circulación hace posible tender lazos entre estas experiencias, trascendiendo la cordillera y apuntalando la construcción de una lectura regional de los procesos dictatoriales del Cono Sur.

En este sentido, es relevante mencionar que *Ausencias* se ha constituido como una producción inaugural de una línea de trabajo de Germano. Algunos años después de esta serie -y luego de una multitud de itinerancias-, el fotógrafo ha recabado *otras ausencias* que fortalecen la lectura regional que intentamos construir en estas páginas: *Ausencias Brasil* (2012), *Ausencias Colombia* (2015), *Ausencias Uruguay* (2017) y *Búsquedas*<sup>6</sup> (2015) se han gestado con similar intención a la recopilación de imágenes de Argentina. A través del procedimiento de yuxtaposición de fotografías, Germano *piensa con imágenes* procesos compartidos en una escala regional y continental. Podemos decir, entonces, que su exhibición traza redes entre

espacios dedicados a la memoria y al pasado reciente en geografías distantes, haciendo posible la construcción de un territorio de circulación de imágenes y conceptos en común.

## Referencias

Bal, Mieke (2006). "Conceptos viajeros en las humanidades", en *Revista Estudios Visuales*, disponible en

<[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal\\_concepts.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal_concepts.pdf)> [marzo de 2016].

Battiti, Florencia (2013) "Las exposiciones como formas el discurso", en *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados* nº 59, octubre 2013, pp. 181-190.

Caballero Vázquez, M. (2016), "Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile: crisis de memoriales y lógicas urbanísticas de mercado", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 40, No. 3, primavera 2016, pp. 509-533.

Chababo, R. (2009), *Clara Atelman de Fink*, disponible en <http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com/2009/08/clara-atelman-de-fink.html> [diciembre de 2020].

Da Silva Catela, Ludmila, "Lo invisible revelado. El uso de la fotografía como (re)presentación de la desaparición de personas en Argentina" en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica, (comps) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós

Ferguson, B. (1996) "Introduction", en Greenberg, Ferguson y Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about exhibitions*. Londres, Inglaterra y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

Huyssen, Andreas (1994) "De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo", en *Criterios*, No. 31, enero-junio, pps. 151-176.

O'Doherty, B. (2011), *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.

Pacheco, Marcelo (2001) "Campos de batalla... Historia del arte vs. Práctica curatorial" en "Lecturas a bordo", *Micromuseo. Al fondo al sitio* disponible en <<http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html>> [agosto de 2016].

Richard, Nelly (2014) *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa: Chile 1990-2015*, Villa María: EDUVIM.

Schindel, Estela (2009) "Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano", Revista *Política y Cultura* n°31, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, pp. 65-87.

Suárez Guerrini, F. y Gustavino, B. (2015), "La puesta en escena del arte latinoamericano: relatos, representaciones y modos de producción", en *Arte e Investigación* 11, pp. 136-142, ISSN 2469-1488.

Tejeda Martín, Isabel (2017); "La exposición temporal: traducir y mostrar". En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte 10, pp.190-196.

Wechsler, D. (2014), "La curaduría, un laboratorio para las ideas", en *Estudios curatoriales* 2, ISSN 2314-2022. disponible en <[http://untref.edu.ar/rec/num2\\_editorial.php](http://untref.edu.ar/rec/num2_editorial.php)> [agosto de 2019].

## Notas

---

<sup>1</sup> Un análisis pormenorizado de las operaciones de sentido propuestas por la serie fotográfica escapa a los alcances de este escrito. Para su profundización sugerimos consultar Melendo, M. J. (2012). "El pasado en imágenes. Reflexiones sobre el vínculo entre fotografía y memoria". *Desbordes* 3, (p. 11-22). y Fortuny, N. (2017). "Memorias fotográficas: tres visiones de la Argentina posdictatorial" en *Sztuka Ameryki Lacinskiej /Arte de América Latina* 7, (p. 79 – 10), entre otros textos de interés.

<sup>2</sup> Parte de estos debates se reponen en Brodsky, 2005, Guglielmucci, 2013, *Puentes* n°11, 2004; *ramona* 78, 2008.

<sup>3</sup> *Mutaciones* fue expuesta en la Sala 1 del CCMHC entre los meses de septiembre a noviembre de 2010 y producida por el equipo de Artes Visuales de la institución (Lucrecia da Representacao y Eva Ruderman). En ella participaron los/as artistas y críticos/as Elba Bairon, Patricio Gil Flood, Cristina Schiavi, Daniel Schiavi, Tamara Stuby, Jorge Opazo, Natalí Schejtman, Mariano Giraud y Lux Lindner. Sus aportes fueron poblando la sala en tres etapas de intervención, que fueron tramando diálogos y vinculaciones entre lo allí expuesto, de manera paulatina. Para mayor información, sugerimos visitar <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/09/av-mutaciones.shtml> [diciembre de 2020].

<sup>4</sup> Diálogos trasandinos se realizó entre el 28 y 30 de agosto de 2012 y tuvo como sede el MMDDHH. Parte de sus debates han sido repuestos en una publicación del Museo, que puede visitarse en [https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/publicaciones/siq\\_dtrasandinos1/](https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/publicaciones/siq_dtrasandinos1/) [diciembre de 2020].

<sup>5</sup> La Consulta del Dr. Allende: enmiendas al intelecto humanos fue producida por los artistas visuales Arturo Duclós y Marcelo Brodsky es un proyecto que nació originalmente en el contexto de la primera trienal de Chile (2009) que resultó truncada. El MMDDHH recupera esta experiencia para su exposición, que ofrece una mirada sobre las resonancias actuales de un líder emblemático del proyecto democrático y socialista chileno. En ella, además de piezas de los mencionados artistas, se incluyen producciones de Erik Kirksaether, Luis Weinstein y la Brigada Chacón.

<sup>6</sup> Esta serie fotográfica refiere a la generación de hijos/as de víctimas de la violencia estatal. Se

---

retratan padres, madres, hermanos y hermanas que buscan a sus niños/as en España, en el período que va entre 1940 y 1990; y nietos/as recuperados/as por la labor de Abuelas de Plaza de Mayo en Argentina. Sugerimos visitar <https://www.gustavogermano.com/portfolio/wildlife/> [diciembre de 2020].